

Zur Aufführungspraxis des Sanskritdramas

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf diese beiden Publikationen:

Thieme, Paul, „Das indische Theater.“ In: Kindermann, Heinz, ed. *Fernöstliches Theater*, pp. 21 – 120. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1966.

Raghavan, V., „Sanskrit Drama in Performance.“ In: Baumer, Rachel Van M. & Brandon, James R., ed. *Sanskrit Drama in Performance*, pp. 9 – 44. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981.

Die vorliegende Proseminararbeit basiert auf einem vorangegangenen Referat gleichen Titels. Der Kontext, in dem das Referat gehalten wurde, war ein Lektürekurs des Einakters *Karṇabhāra*, der über den Zeitraum eines Semesters stattfand und mit der tatsächlichen Aufführung des Stückes durch die Proseminarteilnehmer sowie durch den Proseminarleiter seinen Höhepunkt erreichte. Das Ziel der nachfolgenden Ausführungen ist es, einen kurzen Überblick zu der Aufführungspraxis des Sanskritdramas zu geben, indem die beiden oben angeführten Artikel vergleichend herangezogen werden. Darüber hinaus soll, wenn möglich auch auf das *Karṇabhāra* verwiesen werden.

Die frühesten Quellen des Sanskritdramas

Für die Erforschung der Ursprünge des Sanskritdramas stehen uns zwei Arten von Quellen zur Verfügung. Einerseits sind das die dramatischen Werke der Dichter selbst und andererseits sind es die lehrbuchartigen Darstellungen der Poetiker. Fasst man diese Quellen zusammen, erhält man ein einigermaßen klares Bild von der Aufführungspraxis des Sanskritdramas im alten Indien.

Die ersten Zeugnisse für die indische Kunstdichtung stammen aus den auf etwa 1500 v. Chr. datierbaren ṛgvedischen Hymnen. Darin finden sich einige Erzählungen, die balladenartig in Gesprächsform wiedergegeben sind. Als Beispiel sei hier ein Gedicht (RV X 95), welches das Gespräch des Königs Purūravas mit der himmlischen Hetäre Urvaśi beinhaltet, erwähnt. Dennoch darf man solche dialogartigen Szenen nicht als Anfang der indischen Schauspielkunst auffassen. Es gibt nämlich keinen Anlass dafür zu meinen, dass Gedichte wie jenes bereits aufgeführt wurden. Es fehlen ihnen eine eigentliche Handlung sowie die typischen Höhepunkte und Wechselfälle, die ein Geschehen dramatisch interessant machen.

Außerdem mussten für die Entstehung der vollkommen entwickelten Schauspielkunst neben der Dichtung mehrere andere Arten von Künsten, wie der Tanz, die Musik, der Gesang und die pantomimische Darstellung bereits vorhanden gewesen sein. Wie diese Entwicklung genau vor sich gegangen ist, lässt sich nicht mehr genau rekonstruieren, gewiss ist aber, dass die Ursprünge des Sanskrittheaters im Tanz liegen.

In den ṛgvedischen Hymnen gibt es häufig Erwähnungen von „Tanz“ (*nṛti*), „Tänzerinnen“ (*nṛtū*) und „Tänzern“. Die Ausdrücke *naṭa* und *naṭi* bezeichnen alle möglichen Angehörigen der Kaste der umherziehenden Künstler, also Musikanten, Sänger, Gaukler, etc. und werden später als Bezeichnungen für „Schauspieler“ verwendet. Gelegenheiten für Auftritte der *naṭas* waren religiöse Feste und private Feiern.

Weiters kommen die Worte für „Tänzer“ und „Schauspieler“ (*naṭa*, *nartaka* und *śailūṣa*) in den Epen vor. Im *Rāmāyaṇa* wird ein Ehemann, der seine Frau anderen Männern überlässt, als „fahrender Komödiant“ (*śailūṣa*), bezeichnet. Diese Stelle zeigt, dass jene Berufsgruppen nicht zur normalen Gesellschaft gehörten. Vermutlich waren die Tänzerinnen in alter Zeit auch Hetären, da man ungefähr 150 v. Chr. in Patañjali's *Mahābhāṣya* eine Stelle (6.1.2) findet, in der eine Tänzerin (*naṭi*) auf die Frage: „Wem gehörst du?“, jedem der sie fragt, antwortet: „Dir gehöre ich.“

Pāṇini, der frühestens auf 350 v. Chr. angesetzt wird, erwähnt ein „Lehrwerk für Tänzer“ (*Naṭasūtra*) und gibt die beiden Autoren Śilālin und Kṛśāśva als deren Verfasser an (4.3.110, 111). Der Begriff *naṭa* stellt in diesem Kontext eine Verbindung zwischen der Schauspielkunst und der älteren Tanzkunst dar.

Weiters beinhalten auch die buddhistischen Quellen zahlreiche eindeutige Hinweise auf eine Aufführungspraxis des Sanskritdramas. So gibt es in den buddhistischen *Pāli Suttas* die Erwähnung von Dörfern von Schauspielern, deren Vorsteher als *naṭagrāmaṇī* bezeichnet wird. Im *Gāmaṇi Saṃyutta* (*Saṃyutta Nikāya*, 4.2) existiert eine Stelle, in welcher der Schauspieldirektor Tālapuṭa dem

Buddha den allgemein verbreiteten Glauben vorträgt, dass jeder Schauspieler, der seine Kunst durchführt, himmlische Sphären erreicht. Zu erwähnen ist auch, dass hier der Begriff *sajjalika* (Skt. *satyalika*), der die Bühnenrealität als gleichzeitig wahr und falsch beschreibt, erscheint. In einer weiteren Passage, spricht ein *sūtradhāra* von seinen Lehrern und deren Lehrern, was eine lange Kontinuität der Schauspielkunst in der vorkanonischen Zeit möglich macht.

Auch der *Lalitavistara* und das *Divyāvadāna* geben Verweise auf eine bestimmte Aufführungspraxis des Dramas. Es soll eine der Künste gewesen sein, die der spätere Buddha erlernt hatte. Außerdem ließ König Bimbisāra zur Zeit des Buddha ein Drama für die Nāga-Könige aufführen.

Ich möchte nun die etlichen weiteren Hinweise und Belege zu den Ursprüngen einer Aufführungspraxis des Sanskritdramas, die von V. Raghavan angeführt werden, überspringen und auf das *Nāṭyaśāstra*, das eigentliche und wichtigste Werk zum Sanskritdrama eingehen.

Allgemeine Bemerkungen zum *Nāṭyaśāstra*

Das *Nāṭyaśāstra* besteht aus 6000 Versen, die in 34 Kapitel (auch 35 oder 38, je nach Einteilung) gegliedert sind. Dem Titel nach eine „Unterweisung in die Tanz-/Schauspielkunst“, ist es praktisch eine sehr umfassende Abhandlung über das Sanskritdrama, sowie ein praktisches Handbuch für die Darsteller, als auch ein Leitfaden für den Theaterdichter.

Die Datierung des *Nāṭyaśāstra* oder des Lebens seines Verfassers lässt sich nicht absolut bestimmen. Thieme vertritt in seinem Artikel die Meinung, dass die von Gaṇapati Śāstrī dem Bhāsa zugeschriebenen Trivandrum-Stücke großteils die im *Nāṭyaśāstra* beschriebenen Normen einhalten, und deswegen das *Nāṭyaśāstra* noch vor dem 2. Jh. n. Chr. entstanden sein muss.

Wir wissen aber, dass die Datierung der Trivandrum-Stücke mit 2./3. Jh. n. Chr. ungewiss ist, und sie viel eher im 7. bis 11. Jh. n. Chr. entstanden sind. Deshalb kann man die Datierung des *Nāṭyaśāstra* nicht an die Trivandrum-Stücke festmachen.

Geringe Abweichungen in den Trivandrum-Stücken von den Normen des *Nāṭyaśāstra* erklärt Thieme dadurch, dass die Dichter in alter, wie auch in neuer Zeit selten von dem Bedürfnis motiviert sind, die Lehrbücher zu befolgen, sondern eher die künstlerische Ästhetik, die Neigungen des Publikums und die Theaterwirksamkeit im Auge haben.

Das *Nāṭyaśāstra* wird einem gewissen Bharata zugeschrieben, wurde aber wahrscheinlich von verschiedenen Autoren verfasst. Interessant ist hierbei auch die Tatsache, dass eine der Bedeutungen des Wortes „*bharata*“ „Schauspieler“ ist und dass die drei Silben des Wortes „*bharata*“ in diesem Kontext für *bhāva*, *rāga* und *tāla* stehen sollen.

Erwähnt sei auch, dass im Laufe der Zeit zahlreiche Kommentare zum *Nāṭyaśāstra* entstanden sind. Der Autor Udbhaṭa löste mit seinem Kommentar eine Welle von anderen Kommentaren und Erläuterungen, von z.B. kaschmirischen Gelehrten, wie Lollaṭa, Śaṅkuka, Nāyaka und Abhinavagupta aus.

Ein kurzer Überblick über den Inhalt des *Nāṭyaśāstra*

Im ersten Kapitel des *Nāṭyaśāstra* wird eine mythische Erzählung wiedergegeben, die die erste Aufführung eines Schauspiels zum Inhalt hat. Im offenen Raum wurde der Legende nach die erste Aufführung eines Sanskritdramas, dessen Thema die Besiegung der Dämonen durch die Götter war, auf den Tag eines Indra-Festes verlegt.¹ Dies belegt die Aufführung von Tänzen und Schauspielen zu religiösen Feiertagen. Gerade Indra wird schon im R̥gveda als *nṛtu* bezeichnet. Diese Eigenschaft des Tänzers wird später vom Gott Śiva übernommen.

Im darauffolgenden Kapitel werden die verschiedenen Typen des Theaterhauses beschrieben. Die drei Haupttypen sind rechteckig, quadratisch oder dreieckig und können jeweils groß, mittel oder klein sein. Um den Text, die Lieder und die minimalen Gesichtsausdrücke gut wahrnehmen zu können, wird ein mittelgroßes Theater empfohlen.

Das Theater besteht aus zwei Hauptteilen, der Bühne und dem Zuschauerbereich. Die Bühne wiederum besteht aus drei Teilen, der zweitürigen Künstlergarderobe hinten (*nepathyagrha*), dem

¹ V. Raghavan gibt die Legende etwas anders wieder: Die Dämonen störten das Schauspiel, weil sie sich von dessen Thema angegriffen fühlten. Deswegen wurde als Schutz vor weiteren Störungen ein Theaterhaus (*nāṭyagrha*, *nāṭyamamaṇḍapa*, *prekṣāgrha*) errichtet.

höhergestellten Teil der Bühne (*raṅgaśīrṣa*) und dem vorderen Teil, wo das Hauptgeschehen stattfindet (*raṅgapīṭha*). Dieser vordere Teil hat zwei Räume an jeder Seite und ist vom höhergestellten Teil der Bühne durch einen Vorhang getrennt.

Das Orchester befindet sich in der Mitte, zwischen den beiden Eingängen zur Künstlergarderobe, zugewandt zur Bühne und zu den Zuschauern. Die Trommeln sind im Zentrum des Orchesters, die Sänger nach Norden gerichtet, links von ihnen die Streichinstrumente, rechts die Flöten, eine weibliche Sängerin sitzt gegenüber einem männlichen Sänger.

Die nächsten Kapitel widmen sich den Geschehnissen vor dem eigentlichen Drama.

Vor der Aufführung gibt es ein Vorspiel (*pūrvaraṅga*), welches verschiedene religiöse Rituale, musikalische Elemente sowie einige Tänze enthält und simpel bis sehr ausführlich sein kann. Ein fester Bestandteil des Vorspiels ist der *tāṇḍava*-Tanz, der eigentlich als wilder, dem Śiva zugeordneter Tanz gilt. Das *Nāṭyaśāstra* kennt neben dieser leidenschaftlichen, wilden Form auch einen zarten *tāṇḍava*-Tanz. Dieser Tanz wird von Musik begleitet und kann auch im Schauspiel selbst vorkommen.

Am Ende des Vorspiels findet noch das „Dreigespräch“ (*trigata*) zwischen *sūtradhāra*, Diener (*pāripāśvika*) und lustiger Person (*vidūṣaka*) statt. In den belegten Vorspielen auf dem Theater handelt es sich jedoch meist nur um ein Zwiegespräch zwischen *sūtradhāra* und *pāripāśvika*. Statt dem *vidūṣaka* erscheint meist die *naṭī*, die Tänzerin, die oft explizit als Gemahlin des *sūtradhāra* bezeichnet wird. Das *pūrvaraṅga* wird gefolgt von der „Laudatio“ (*prarocanā*) des Stückes, die es ankündigt und kurz den Inhalt des Stückes treffend zusammenfasst.

Von dem *pūrvaraṅga* nicht scharf getrennt ist die Einleitung des Stückes (*prastāvanā*, wörtlich: Beginnenlassung), die laut Definition des *Nāṭyaśāstra* nach einem Tanz und der Verehrung der Götter von *sūtradhāra* gesprochen werden soll.

In der von Devadhar² erstellten Ausgabe des *Karṇabhāra* finden wir weder ein Dreigespräch noch die Laudatio des Stückes. Der erste Satz „*nāndyante tataḥ praviśati sūtradhāraḥ*“ deutet ein vorangegangenes Vorspiel an und lässt dann den *sūtradhāraḥ* eintreten, der eine einleitende Passage spricht. Die von Heidrun Brückner herausgegebene Edition des Stückes³ ersetzt auch diese kurze Einleitung mit der bloßen Phrase „*gaṇapataye namaḥ*“, lässt daraufhin einen Schauspieler abtreten und schreibt dann, genau wie Devadhar's Ausgabe: „*prastāvanā*“.

In den weiteren Kapiteln des *Nāṭyaśāstra* wird die eigentliche Schauspielkunst eingehend besprochen. Das Hauptaugenmerk gilt den acht „Gefühlen“ (*bhāva*), die sich beim Zuschauer manifestieren sollten und den ihnen zugrundeliegenden acht „Stimmungen“ (*rasa*). *Rasa* kann sich im Zuschauer nur manifestieren, wenn alle Komponenten eines Schauspiels tatsächlich vorhanden sind. Eine Ausnahme ist lediglich das gelesene Theaterstück, wobei es auf die Vorstellungskraft des Lesers und auf die Kraft der poetischen Sprache ankommt.

Die acht *rasas* dienen auch dazu, die Arten der Stücke zu klassifizieren. Es sind die folgenden: 1. die erotische, 2. die komische, 3. die jammerreiche, 4. die schreckliche, 5. die heroische, 6. die furchteinflößende, 7. die abscheuerregende und 8. die wunderbare Stimmung. Dabei sind 1, 4, 5 und 7 die eigentlichen Grundlagen, 2, 3, 6 und 8 sind Abarten von jenen.

Die acht *bhāvas* sind: 1. Liebe, 2. Heiterkeit, 3. Kummer, 4. Zorn, 5. Mut, 6. Furcht, 7. Ekel und 8. Staunen. Neben diesen grundlegenden Gefühlen gibt es noch 32 „Sondergefühle“ (*vyabhicāribhāva*)⁴. Der Zusammenhang zwischen *bhāva* und *vyabhicāribhāva* wird von V. Raghavan am Beispiel der Liebe (*rati*) genauer erläutert. Ein Darsteller, der verliebt ist, hat das Gefühl der Liebe als grundlegende, kontinuierliche Emotion. Seine Anhaltspunkte (*ālambana*) sind die beiden Liebenden. Deren Gefühl der Liebe wird durch schöne Kleidung, Schmuck, Parfum, Aspekte der Umgebung, in der sie sich aufhalten, also eine bestimmte Jahreszeit, ein Garten oder ein Mondschein, das Spiel der

² Bhāṣatanāṭakacakram. Plays ascribed to Bhāsa. Original Thirteen Texts in Devanāgarī. Critically ed. by C.R. Devadhar. (Poona Oriental Series 54). Poona: Oriental Book Agency: 1937, ²1951, pp. 477-488.

³ Heidrun Brückner: „*Karṇabhāra*“ – An Edition of the one-act play ascribed to Bhāsa based on three Manuscripts. In: *Indologica Taurinensia* 28 (2002), pp. 127-141.

⁴ V. Raghavan spricht von 33 „begleitenden Gefühlen“ und erwähnt dem Terminus *saṁcāribhāva* neben *vyabhicāribhāva*.

Augenbrauen, graziösen Bewegungen und angenehmer Unterhaltung gestärkt. Da Liebe nicht abstrakt dargestellt werden kann, wird sie durch die Sondergefühle des einen grundlegenden Gefühls ausgedrückt, also durch Begehren, Hoffnung, Zweifel, Freude, Eifersucht, etc.

Den oben beschriebenen psychologischen Elementen steht das physische Konzept von *abhinaya*⁵ gegenüber. *Abhinaya* beinhaltet vier Komponenten: a.) Maske, b.) gesprochenes Wort, c.) Gestik und d.) acht Arten von unbeabsichtigten Bewegungen des Körpers, die sich unter emotionalem Stress zeigen. Diese acht wären: Erstarren, Schwitzen, Gänsehaut, Brechen der Stimme, Zittern, Sichverfärben, Weinen und Ohnmächtigwerden.

Beim gesprochenen Wort werden Ornamente (*alamkāra*) der Stimme unterteilt. 1.) laut: bei Furcht; 2.) zunehmend: bei Einwänden, Streit, Auseinandersetzung, Ärger, Beschuldigung, Stolz, Strenge, Weinen, Härte; 3.) unterwürfig: wird von der Brust aus bei Müdigkeit, Nervosität, Begehren, Krankheit, in verletztem Zustand und bei Geheimnissen gesprochen; 4.) leise: im natürlichen Zustand, bei Krankheit, Ruhe und Angst; 5.) schnell: wird aus dem Hals heraus bei Witzen, mit Kindern, bei Angst, Fieber, Furcht, Erschöpfung und dringenden Botschaften gesprochen; 6.) langsam: in der Liebe, bei Pathos, Eifersucht und Überraschtheit. Die Modulation (*varṇa*) der Stimme steht in Abhängigkeit mit der Emotion. Die Stimme sollte nicht plötzlich von hoch auf tief springen und das Sprechen sollte je nach Situation in einem der drei Arten von Tempo 1.) schnell: in Heldentum, Verwunderung, Angst, Schrecken und Ekel; 2.) mittel: in Liebe und Humor; 3.) langsam: im Pathos, stattfinden.

Beim Sprechen von Versen sollte der Darsteller eine Pause entsprechend der Bedeutung der Zeile machen, nicht nach den Regeln der Prosodie. Eine Pause (*kalā*) dauert in der Regel eine Sekunde, in Ausnahmefällen, wie Krankheit maximal sechs Sekunden. Es kann schon nach nur einer Silbe eine Pause notwendig sein.

Zu der Verwendung von Sprachen wird im *Nāṭyaśāstra* folgendes bemerkt. Die in der Aufführungspraxis des Dramas verwendeten Sprachen waren Sanskrit und Prākṛit. Sanskrit war reserviert für die Vertreter höherer Schichten und Kasten. Prākṛit wurde von Vertretern der niedrigeren Kasten, aber auch vom *vidūṣaka*, der ein Brahmane ist, und von Frauen, bis auf wenige Ausnahmen, gesprochen. Die Hetäre im *Mṛcchakaṭīka* z.B. spricht Sanskrit. Die himmlischen Tänzerinnen, die *Apsaras* sollten laut *Nāṭyaśāstra* Sanskrit sprechen, sprechen aber in der Praxis, wie die anderen Frauen auch, Prākṛit.

Hierbei sei bemerkt, dass im *Karṇabhāra* nur Indra Prākṛit spricht. Dies geschieht vermutlich deshalb, da er seine göttliche Herkunft verdecken will und sich somit mit dem Gebrauch des Prākṛit zu einem Brahmanen „heruntersetzt“.

Nachdem sich das indische Schauspiel aus dem Tanz entwickelt hat, ist es klar, dass das Hauptaugenmerk auf Tanz, Gestik, Maske, Kostüm, etc. liegt. Die Szenerie bleibt denkbar einfach und auf geringe Andeutungen beschränkt. Sie wird nur kurz abgehandelt. Die Requisiten sollen aus leichten Materialien, wie Bambus, Faserstoff, Fell oder Wachs hergestellt werden. Eventuell vorkommende Tiere sollen ebenfalls aus diesen Materialien hergestellt werden und auf der Bühne verwendet werden. Unbelebte Dinge, wie z.B. Berge oder Orte und auch Waffen erscheinen oft personifiziert. Wägen oder Tiere, auf denen man reitet, sollen in kleinen Modellen auf die Bühne gebracht werden oder als Zeichnungen, die in der Hand von Wagenlenkern getragen werden.

Die abschließenden Kapitel widmen sich der Behandlung von Frauen, also einem Abriss der Hetärenkunde, gefolgt von einer Diskussion über die Erfolgsarten des Schauspiels. Danach erscheint noch eine Diskussion über die verschiedenen Musikinstrumente und über ihre Verwendung und eine über die Verteilung der Schauspieler auf die einzelnen Rollen. Dabei kann eine Person jeweils einen Charakter darstellen der ihm gleicht oder einen andersartigen. Der *sūtradhāra*, der *vidūṣaka* und die Hetäre stellen sich selbst dar.

⁵ Dieser Terminus wird von V. Raghavan verwendet. In Thieme's Artikel gibt es keinen solchen Überbegriff für die vier Arten der physischen Komponenten. Bei Böhtlingk findet man den Eintrag *abhinaya*- m.: Pantomime; theatralische Darstellung.

Das letzte Kapitel des *Nāṭyaśāstra* behandelt eine Legende über die Verbreitung des *Nāṭyaśāstra* auf der Erde und über die Entstehung der Kasten der Tänzer und Schauspieler. Sie sollen ursprünglich Brahmanen gewesen und durch einen Fluch zu Parias geworden sein. Zuallerletzt wird der Preis der Größe des vorliegenden Werkes betont.